

La fantasticheria visionaria di Giorgio Manganelli in *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*

metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

bro

silvia.zangrandi@uni.it

provided by Portal de Revistas

RIASSUNTO

Partendo dalla considerazione che il fantastico è la chiave di lettura più appropriata di questa raccolta, l'inventario degli esseri proposti dall'autore in *Centuria* è stato diviso in quattro categorie, a dimostrazione di come il fantastico del Novecento sia tutto cerebrale. La disamina delle creature che affollano la raccolta evidenzia da parte di Manganelli un duplice atteggiamento nei confronti di questo mondo: uno che recupera il fantastico *tout court*, in cui la nostalgia per la tradizione serve per sollecitare smarrimento e disorientamento caratterizzanti il fantastico novecentesco, e uno che reagisce con il repertorio tradizionale, neutralizzandone gli effetti terrorizzanti, e che lo irride tramite l'artificio dell'assurdo. Il campo linguistico, per diretta ammissione dell'autore, è intimamente legato al fantastico: per questa ragione particolare cura è stata prestata alla tornitura sintattica, che ora si dilata in forme paratattiche ora si complica con costrutti ipotattici, e all'ambito lessicale, che evidenzia come lo scrittore giochi con le parole dando vita a elenchi arditi, ad accumuli inusuali di aggettivi e a tutta una congerie di soluzioni inaspettate.

Parola chiave: Manganelli, *Centuria*, nostalgia e irrisione del fantastico, lingua.

The visionary imaginings of Giorgio Manganelli in *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*

ABSTRACT

Fantastic in this presentation has been posited as being the most appropriate key of interpretation of *Centuria* and the inventory of the creatures presented by Manganelli consequently sorted into four categories. This also proves how 20th century fantastic is wholly cerebral. The analysis of the creatures which make up the collection highlights two different attitudes. On the one hand, Manganelli recovers the most traditional fantastic traits in which nostalgia, typical of 20th century fantastic, echoes dismay and confusion. On the other hand, Manganelli reacts to the traditional repertoire, thwarts its terrifying aspects and mocks them by resorting to the absurd. As Manganelli admits, the linguistic field is directly linked with fantastic. For this reason, particular care has been given to the analysis of syntactic structure, which at times expands into paratactic forms, yet at times is made more complex by the use of hypotactic structures. The lexical field has also been given careful consideration since it highlights how the writer plays with words and creates boldly imaginative lexical items, a dazzling array of adjectives and a whole range of unexpected solutions.

Key words: Manganelli, *Centuria*, nostalgia and mockery of fantastic, language.

Non pare che il testo di per sé tolleri spiegazioni: talmente fugace e tenace, che l'idea di mandarlo in giro con appeso un baedeker di spighe, via, è fantasia ridevole.

GIORGIO MANGANELLI, *Nuovo commento*, 1969

1) Tra le diverse opzioni interpretative offerte da *Centuria*¹, accogliamo quella che indica il fantastico come la chiave di lettura più appropriata, tenuto conto anche dell'interesse teorico espresso dallo stesso Manganelli nel saggio del 1966 dal titolo *Letteratura fantastica*. In tale scritto il nostro, dopo aver dichiarato che «nulla è più mortificante che vedere narratori [...] indulgere ai sogni morbosi di una trascrizione del reale, sia essa documentaria, educativa o patetica» (Manganelli 1985:57), delinea cosa sia per lui il fantastico:

il fantastico, intento a pronunciare l'universo, è il creatore dei segni, il raccogliatore degli esorcismi, il trascrittore delle formule efficaci, il lessicografo che diligentemente elenca le cose inesistenti, secondo il loro naturale ordine alfabetico [...] il regno del fantastico è la dimora privilegiata di ciò che non è lecito vi sia, ciò che non può, non deve esserci» (Manganelli 1985:57, 61),

e conclude, facendo eco a Borges, affermando: «nasce il pio dubbio che [la letteratura] nella sua totalità aspiri al fantastico» (Manganelli 1985:60).

Con la stesura di *Centuria*, Manganelli ha tradotto in realtà l'ambizione di tutti coloro che, a suo parere, si occupano di letteratura: «tutta la letteratura, fantastica o meno, ambisce a partorire il libro onnicomprensivo; il libro capace di generare infiniti libri, capitoli ingegnosamente solidali, classificazione e descrizione di ciò che non esiste» (Manganelli 1985:61). Il fantastico, «universo assurdo e insieme coerente [...] che] non sa che non v'è universo che non sia assolutamente impossibile» (Manganelli 1985:56), abita le pagine di *Centuria*,

a leggere il quale il lettore dovrà porre in opera le astuzie che già conosce, e forse altre apprenderne: giochi di luce che consentono di leggere tra le righe, sotto le righe, tra le due facce di un foglio, nei luoghi ove si appartano capitoli elegantemente scabrosi, pagine di nobile efferatezza, e dignitoso esibizionismo [...] A ben vedere, il buon lettore vi troverà tutto ciò che gli serve per una vita di letture rilegate (Manganelli 1995: risvolto):

non a caso lo stesso Manganelli lo definisce «libriccino sterminato» da considerarsi una sorta di «vasta e amena biblioteca» (Manganelli 1995: risvolto).

2) All'interno della raccolta abbiamo isolato diverse figure ascrivibili inequivocabilmente al fantastico e che da sempre partecipano al modo da noi considerato: è bene precisare, tuttavia, che tale azione deriva solo in parte dall'intervento di draghi, fantasmi, uomini che incontrano il proprio doppio, che si trasformano in altre creature o che vivono una vita a metà strada tra realtà e sogno; in realtà, a convalidare l'ipotesi che *Centuria* sia una raccolta riconducibile al fantastico, operano anche motivi meno tradizionali e più tipicamente novecenteschi, come il grido che non ha mai fine, dato angosciante dell'imperscrutabilità del mondo (SETTANTATRÉ), l'uomo inseguito che vorrebbe conoscere il suo inseguitore ma che,

¹ Tutte le citazioni si riferiscono a Manganelli (1995). Precisiamo che il nostro studio non considera la sezione *Altre Centurie*, presente nell'edizione Adelphi e che consta di trentuno racconti di cui alcuni pubblicati su rivista, alcuni inediti e alcuni scartati dall'autore, ma si limita al testo base, quello licenziato dall'autore nel 1979. Per la genesi della raccolta cfr. *Nota al testo* di P. Italia (Manganelli 1994: 285-303).

nonostante rallenti la fuga, non riesce mai a farsi raggiungere (SETTE), la voragine il cui scopo non è uccidere ma incutere paura (SETTANTAQUATTRO). Nel 1985, in un'intervista a proposito di *Centuria*, Manganelli disse:

j'ai eu l'idée d'utiliser ces feuilles en me tenant au nombre de lignes qu'elles comportaient. [...] l'autre règle était de ne pas construire d'histoires qui se suivent, ni même que les personnages se retrouvent. Chaque récit devait se suffire (Manganelli 1995:289).

A noi però pare che, a ben guardare, sia possibile scovare una sorta di continuità tra alcune storie: la storia nel capitolo VENTISETTE dell'uomo che lascia la Cornovaglia per recarsi a Roma e lì viene incoronato imperatore è speculare a quella del capitolo VENTOTTO in cui l'Imperatore va in Cornovaglia². All'interno si svolgono le vicende di personaggi tutti simili e tutti diversi, che si combinano labirinticamente: Manganelli crea testi autonomi l'uno dall'altro a protagonista variabile; tuttavia crediamo che sia possibile rintracciare alcune idee che circolano da un capitolo all'altro, come l'incomunicabilità declinabile in amore impossibile e difficoltà nei rapporti interpersonali, come l'angoscia intesa come pena del vivere; come la religione vista come opera di demolizione di ogni pretesa di spiegazione del mondo. Tra le pagine troviamo uomini comuni, come il signore di buoni studi, il signore vestito di scuro, quello elegante, la signora vestita con precisione, e creature straordinarie, come l'uomo di gesso, il fantasma, il sognato, il capitano del vascello fantasma, la fata, il cavaliere che ha ucciso il drago... che compaiono più volte per approfondire e ribadire quanto già espresso e consentono a Manganelli, per dirla con Calvino, di «esercitare una vera e propria funzione di moralista» (Manganelli 1995:11).

L'inventario degli esseri proposti da *Centuria* si compone, a nostro avviso, di quattro categorie:

- creature improbabili;
- creature del fantastico tradizionale;
- creature del fantastico-mitologico³;
- esseri immaginati.

Il primo blocco, quello più cospicuo, si compone di esseri improbabili estremamente diversificati tra loro: l'assenza (p. 31); l'uomo che regge tra le mani la sua testa (p. 41); l'uomo che si sbriciola (p. 48); gli inquilini di comete (p. 53); il doppio di un contrabbandiere binario (p. 53); l'uomo che finisce in un sogno (p. 73); il signore di gesso e altre statue pensanti (p.79, p. 157); l'animale-giglio e altri

² Questo comportamento è notato anche da Menechella: «Alcuni personaggi transitano da una *centuria* all'altra: n.75 è la storia della relazione tra una madre e una sfera [...] nella *centuria* n.48 "egli" "sa di essere psicologicamente sferico"; nella *centuria* n.86 "egli" cerca di chiarire il suo problematico rapporto con la sfera [...] Alcuni oggetti transitano da una storia all'altra. "Un signore" attende una possibile telefonata (n. 6), "un signore" fa una telefonata (n.11), "un signore" riceve telefonate (n.82)» (Menechella 2002: 149).

³ Per questa terza categoria abbiamo creduto opportuno limitarci al solo elenco degli esseri che ne fanno parte: un grande uccello con volto di donna (p.62); i superi (p. 109); un centauro (p. 112); le sirene (p. 152); un unicorno (p. 205); Medusa (p. 206); la fenice (p. 206).

animali trasformisti (p.101, p.149); un io sferico (p.111); la balena con un bosco sul dorso (p.152); la persona che non esiste (p.117); il signore-allucinazione (p.125); il ladro dell'universo (p.139); il grido che non dà scampo (p.161); la voragine femmina (p.163); la sfera partorita da una donna (p.165); l'uomo con la testa in mezzo al petto (p. 205). Tali creature rappresentano il fantastico del XX secolo, tutto cerebrale, «lucida costruzione della mente» (Calvino 2002: 227-228) che sconfina spesso nell'allucinazione, il cui fine è portare il lettore al disorientamento e allo smarrimento.

La disamina delle creature prima elencate evidenzia da parte di Manganelli un duplice atteggiamento nei confronti del fantastico: uno che recupera il fantastico *tout court* e uno che lo irride. All'interno del primo gruppo, in cui la nostalgia per la tradizione serve a Manganelli per sollecitare smarrimento e disorientamento caratterizzanti il fantastico novecentesco, troviamo alcune presenze significative: iniziamo con l'Assenza del capitolo OTTO, che «non ha nulla a che fare con il vuoto» (p. 31). Ossimoricamente l'assenza rappresenta per «il signore vestito di chiaro» la presenza a lui più cara, quella che ha reso la sua vita tollerabile: «si stupisce [...] di non essere mai stato abbandonato, come credeva, ma di avere coabitato da sempre con una indifferenza che, ora, considera la spiegazione della sua sopravvivenza» (p. 32). Il capitolo SEDICI, che riprenderemo più avanti per le interessanti argomentazioni attorno al tema del tempo, è giocato sull'angosciante e inattuabile tentativo da parte del signore vestito di lino di «percorrere lo spazio d'un'ora [...] solo in quanto tempo» (pp. 47-48). Il tragico risultato («l'uomo al ventottesimo minuto cade dalla sedia [...] e si sbriciola», p. 48) indica l'impossibilità dell'uomo di essere protagonista del tempo in quanto tempo: egli può solo subire il trascorrere dei minuti passivamente⁴. Il capitolo CINQUANTUNO narra una situazione paradossale e apparentemente facile: la convivenza di un gruppo di inquilini con un vicino di casa inesistente, da non confondere con «un dopomorto, o un fantasma [il quale] non ha nulla a che fare con un inesistente» (118). «Una persona che non esiste non ha problemi sociali [...] se non saluta nessuno, è anche vero che non offende nessuno, e non ha questioni di sorta con alcuno [...] l'estrema discrezione dell'inesistente» (pp. 117-118) lo rende da un lato l'inquilino ideale, ma dall'altro la sua presenza crea disagio nei suoi vicini, «un vago cruccio, che minaccia la serenità del caseggiato, dei suoi tranquilli, dignitosi abitanti» (p. 118). Il senso di inquietudine provato dai condomini si traduce nella considerazione: «essi avvertono nella impeccabile condotta dell'inesistente una continua reprimenda [...] presto odieranno la disinvolta, evasiva perfezione del nulla» (p. 118). Amarissima è la situazione nella

⁴ Anche nel capitolo SETTE Manganelli tratta delle espansioni e delle contrazioni del tempo: qui il signore vestito di scuro, inseguito da un uomo, vive la singolare condizione di essere «meno inseguito quando si trova all'aperto, nella folla, che non quando sta in casa; non intende dire che [...] l'inseguitore sia impedito dalla folla, ma che l'inseguimento subisce una sorta di diminuzione, quasi si alterasse lo spazio in cui opera [...]». Quando il signore sta nella sua casa, il fragore dell'inseguimento, l'incalzare, il battere degli innumerevoli piedi, lo assorda» (pp. 29-30). Nemmeno il tentativo di rallentare per farsi raggiungere e poter capovolgere la situazione, cioè da inseguito diventare inseguitore, può avere buon esito: «il tempo non gli è amico, la sua deformità è intesa solo a custodire la funzione del bersaglio» (p. 30).

quale versa la statua del capitolo SETTANTUNO che, nonostante sia «centro della città, il suo senso, la sua mappa» (p. 157), non sa se debba considerarsi «come sovrano, come martire, come prigioniero dimenticato» e tutto ciò che lo attornia è per lui «sofferenza atroce e sovrana». Tale sofferenza è acuita dal fatto che vorrebbe fuggire, ma «la fuga significa la rinuncia alla sofferenza, e la sofferenza è il motivo per cui egli non è solo il centro, ma il monarca della città deserta» (158). La statua sceglie di essere «vittima e carnefice» della città odiata e perciò, alla fine, «immobile, decide di fuggire, di uccidere, di fare della città, suo orgoglio, una candida distesa di indecifrabili rovine» (p. 158). Infine, consideriamo l'inquietante capitolo SETTANTATRE dedicato a un grido che squassa la valle e che viene sentito da tutti («lo udi anche, distintamente, un falegname pressocché sordo», p. 161); il grido «esprimeva profonda desolazione, forse disperazione» (p. 161), gli abitanti del villaggio si domandano la ragione di tale grido, la sua provenienza; però, «gradatamente, il grido era diventato un ricordo terribile ma che non era più possibile rivivere» (p. 162). L'affermazione viene immediatamente smentita dalla ripetizione dell'aggettivo «terribile» posto in forma interrogativa che confuta lo sperato ripristino dell'ordine: la conclusione, drammatica e opprimente, non dà scampo: «nessuno sapeva [...] che nel cuore della notte, esattamente alle due e quindici, il grido si sarebbe ripetuto» (p. 162).

Decisamente più numerose le creature che affollano il secondo gruppo riguardante la derisione della tradizione fantastica: il signore del capitolo TREDICI, «che regge tra le mani il capo che gli hanno appena mozzato, è un Martire della Fede» (p. 41) ed è proprio questa definizione, e non tanto il trauma della decapitazione, la cosa che lo confonde di più: «non gli sembra che gli spetti il titolo di Martire della Fede» (p. 41). Questa è l'occasione per Manganelli di criticare aspramente la religione tradizionale, a suo parere ricca di insulsaggini (i peccati vanno dal non uccidere, al non insultare i gatti, al non incollare i francobolli capovolti), priva di fondamenti profondi e così tollerante da dire che «tutto era perdonabile» (p. 42), infatti l'uomo «era cresciuto in quella religione distrattamente» tanto da non essere certo di quale fede fosse Martire. L'uomo del capitolo VENTINOVE finisce durante un sogno in un luogo che pare essere, per dirla con Calvino, «il deposito dell'inconscio», un luogo segreto dove si intuisce che si decidano i destini del mondo. L'uomo sembra aver scoperto i segreti dell'universo e ci si aspetta che gli venga inflitta una punizione esemplare per aver osato tanto: così per lo meno la tradizione avrebbe richiesto! Ma questo racconto intende farsi beffe della tradizione e, con una mossa a sorpresa, Manganelli conclude facendo dire a una voce: «“Vede, di giorno non saprà niente, ma di notte, oramai, sa tutto [...]” E da allora il professore fa, di notte, partecine nei sogni di signori ricchi, tra scherzose e minatorie» (p. 74). La statua pensante che troviamo nel capitolo TRENTADUE non condivide niente con le statue terribili di Mérimée: si tratta semplicemente di un signore di gesso, «ragionevolmente contento» di essere fatto di quel materiale perché «il gesso non è cosa dai molti splendori, ma è dignitosa; si sporca, che è un segno di fatica e di vita quotidiana» (p. 79). Il capitolo CINQUANTACINQUE ha come protagonista un'allucinazione travestita da signore occhialuto che, avendo le allucinazioni perso il loro potere angosciante, («le allucinazioni si sono diradate e

svigorite», p. 125) si limita a fare da allucinazione a tre persone; in particolare con la seconda «cita poeti che si è annotato in un suo quadernetto da tasca» (p. 125) e simula di suonare il pianoforte. Un discorso a parte meritano invece i capitoli SESSANTADUE e SETTANTAQUATTRO: in entrambi gli elementi fantastici si fondono con quelli propri dell'assurdo, infatti nel primo incontriamo un ladro di universo e un signore colpevole di essere entrato in un negozio e aver lasciato fuori l'universo «senza applicare l'antifurto» (p. 139); nel secondo, la subitanea apertura di una voragine accanto a un signore calmo, che segue i movimenti dell'uomo intendendo «comunicargli un senso di insicurezza e di minaccia imminente» (p. 163), riesce invece a farlo solo riflettere su un fatto: «la voragine lo accompagnò, dandogli, per così dire, la sinistra, per cui il signore calmo pensò si trattasse di una voragine femmina» (p. 163). È evidente come spesso il discrimine tra fantastico e assurdo sia sottilissimo e questo momento assurdo e disorientante costituisce un'altra faccia del fantastico novecentesco. Goggi, in uno studio sull'assurdo nel fantastico, sostiene:

c'è un aspetto dell'esperienza fantastica [...] dove il naturale è opposto all'*incognito*. Anzi, più che di un'opposizione si tratta di una traiettoria che dal naturale va verso l'*incognito*: l'esperienza naturale mette capo a un'esperienza assurda e disorientante. Questo momento assurdo e disorientante costituisce senz'altro un'altra faccia, un'altra gradazione del fantastico (Goggi 1983:109).

Gli attributi contrari (vero o falso) finiscono per appartenere alla stessa categoria, creando l'assurdo il quale neutralizza i parametri che regolano il criterio di verità; inoltre si arriva a una rottura della percezione della realtà, l'io entra in crisi e assiste a uno sconvolgimento delle leggi naturali a lui note. La trama che regge il senso di realtà cede ed entrano in campo elementi di novità all'interno di un panorama conoscitivo determinato, creando una palese contraddizione e suscitando «insicurezza intellettuale» nel lettore. Quindi possiamo individuare l'assurdo nella mancanza di strumenti atti a risolvere le incompatibilità tra reale e irreale che danno origine a un'esperienza smarrente. L'assurdo comporta una rottura del senso, della percezione del reale, una fuoriuscita del naturale e si associa spesso al comico e al ridicolo. In un contributo alla teoria del comico e del riso del 1977 Olbrechts-Tyteca, ci ricorda Goggi, ha sottolineato che il ridicolo è spesso connesso alle modalità con cui si esce da una situazione assurda (ciò è riscontrabile anche in altri capitoli, in particolare 5, 18, 70, 76, 83, 91, 92, 96).

La seconda categoria che intendiamo considerare ora riguarda le creature del fantastico tradizionale. Troviamo: un padre, morto da sei anni, che telefona al figlio (p.28); uomini che incontrano il proprio doppio (p. 53, p. 133); un gigante dal volto ottuso e tre occhi (p. 70); dèmoni e folletti (p. 76); fantasmi (pp. 76, 97, 107, 118, 123, 126, 131, 153, 162, 178); draghi (pp. 119, 145, 178); fate (pp. 131,147, 206); spiriti (p.131); il capitano di un vascello fantasma (p. 151); orchi (p. 162); elfi (p. 206). Anche qui il gruppo è divisibile in due blocchi: da un lato gli esseri che, per dirla con Todorov, affollano il fantastico meraviglioso (fate, orchi, elfi, draghi, folletti, giganti), dall'altro gli esseri che abitualmente intervengono nel fantastico della tradizione (fantasmi, spiriti, doppi). Del primo blocco esaminiamo la maniera

con la quale Manganelli adopera un topos che popola tante storie folcloristiche: quello del drago⁵. Manganelli apre il discorso appellandosi alle informazioni-base che qualsiasi lettore possiede: «il drago, ovviamente, è stato ucciso dal cavaliere. Solo un cavaliere può uccidere un drago» (p. 119), «i draghi dimorano [in] regioni lontane e forse tecnicamente inaccessibili [...] viaggiano sempre soli [...] emette dalla bocca fuoco [...] si apparta in una grotta, se ne fa ricetto» (pp. 119-120). Successivamente, dissolve l'effetto pauroso implicito in tutte le storie che hanno come protagonisti i draghi, parodiando la figura del cavaliere che, contrariamente alle credenze, non è un eroe: «colpisce, in tutta la vicenda del cavaliere e del drago, l'assoluta inintelligenza del cavaliere nei confronti del drago. Non ne avverte le distanze, la solitudine, la grandezza immane e deforme, né decifra i segni del fuoco. Ignora le fatiche che il drago ha voluto affrontare per giungere puntuale ad un terribile appuntamento» (p. 120). L'associazione tra questi racconti e il celebre *L'uccisione del drago* (1939) di Dino Buzzati è immediata: entrambi condividono il fatto che non è impresa eroica uccidere un drago, ma crudeltà, stupidità, vigliaccheria. Secondo Buzzati «era stato l'uomo a cancellare quella residua macchia del mondo, l'uomo astuto e potente che dovunque stabilisce sapienti leggi per l'ordine, l'uomo incensurabile che si affatica per il progresso e non può ammettere in alcun modo la sopravvivenza dei draghi» (Buzzati 1995: 162); per Manganelli «se [il cavaliere], fermo sul suo bel cavallo, poggiasse la lancia al suolo, reggendola pianamente, senza ira e paura, il drago, vedendo delusa la sua brama di morte, forse inizierebbe il colloquio» (p. 120). Nel capitolo SESSANTACINQUE poi accade qualcosa che stravolge le attese del cavaliere: la gente della città, anziché accogliere il cavaliere come liberatore, prova ribrezzo e rabbia: il cavaliere, col suo gesto, ha offeso la natura e ha ucciso la fantasia che alimentava la credenza nell'esistenza del drago.

Che sentimenti prova, il cavaliere? Per la prima volta è sbigottito e sente la sua sorte di uccisore del drago come risibile e turpe; e, confusamente, si rende conto che vivrà il resto della sua vita in contemplazione di quell'incorruttibile cadavere (p. 146).

Ben diverso è invece l'atteggiamento di Manganelli nei confronti dei fantasmi, un altro topos rilevante per il fantastico tradizionale ma che lo scrittore considera ormai logoro. Per questa ragione Manganelli fa uso dei più abusati luoghi comuni per irridere il genere e per dar vita a un evidente gioco parodico. I fantasmi di Manganelli, come i suoi draghi, vivono uno stato antinomico poiché da un lato sembrano accettare la tradizione — abitano in castelli in rovina difficilmente accessibili e condividono lo spazio con animali notturni —; dall'altro detestano la vita isolata e asociale, non rispecchiando così lo schema delle *ghost stories* che li vorrebbe amanti della solitudine e desiderosi di spaventare gli esseri viventi. Il lato più interessante della raffigurazione che ci fa Manganelli dei fantasmi è proprio questo voler smitizzare una figura che da sempre occupa l'immaginario collettivo.

⁵ Manganelli non è nuovo all'impiego di draghi e fantasmi nei suoi scritti, come si evince dalla lettura di *Dall'inferno* (1985).

Nel «castello desolato [...] che] include un ponte pericolante [...] dal modesto valore artistico» (p. 97), circondato da «ripidi pendii, valle anguste, dominate dalle rovine del suo castello» (p. 107) vivono fantasmi coscienti che il loro ruolo è cambiato: hanno perso il loro aspetto orrifico tanto da sapere che più nessuno si spaventa di loro⁶ («un fantasma può meditare, leggere, camminare, e se è abbastanza stupido o annoiato, fare rumori e scuotere le tende [...] se c'è qualcuno da spaventare», p. 97), non sono ambiziosi e probabilmente non sono ospitali, sono formali, soffrono a causa di questioni tipiche della nostra epoca, hanno problemi di incomunicabilità («il fantasma è affacciato, svagatamente [...] Nella lunga solitudine, il fantasma si è abituato a se stesso», p. 107), provano paura di fronte al nuovo («egli scorge alcunché di fioco, di simile a lui [...] Chi mai può volere così accanitamente parlare con lui?», p. 107). Manganelli non si limita a smitizzare una figura che da sempre occupa l'immaginario collettivo, ma aggiunge che nel mondo odierno non c'è più spazio per loro (i «fantasmi non erano più accettati nemmeno ai bambini», p. 162) e questa constatazione è causa di ansia: i fantasmi di Manganelli hanno problemi di incomunicabilità («vuole uscire di solitudine», p. 123), provano noia, inquietudine («Il fantasma è annoiato» p. 97; «conosce l'ansia e la sofferenza», p. 108) e paura di fronte al nuovo («egli scorge alcunché di fioco, di simile a lui [...] Chi mai può volere così accanitamente parlare con lui?», p. 107). Manganelli ci offre anche la genesi dei fantasmi:

erra chi crede che chiunque, morendo, diventa fantasma. [...] Chi vuol divenire fantasma deve industriarsi a penetrare in un altro spazio ancora, ma uno spazio che pur essendo simile a quello stesso che ha abitato da vivo, è privo di tempo [...] egli riacquista l'uso degli oggetti e talora delle persone che ha praticato in vita, ma è un uso del tutto mentale, astratto, come se le cose vive fossero morte, ed egli fosse vivo, ma solitario e irraggiungibile [...]. Deve entrare nel nulla, lui fragile forma, e futile, e lasciarsene toccare, tentare, interrogare, sfidare (pp. 123-124).

Comune a tutti i racconti è la constatazione pacata e distaccata del fatto straordinario che porta anche nel lettore assenza di stupore, quasi si trattasse di cosa ovvia e scontata: ciò è dato dal tipo di lingua scelto — lineare, benché non sia corretto parlare di italiano dell'uso medio, e lessico che connota il grigiore e l'uniformità della vita del fantasma — e dalle aperture che inseriscono *ex abrupto* gli elementi fantastici il cui fine è la semplice comunicazione che il fatto fantastico sta avendo luogo (un esempio su tutti l'incipit del capitolo CINQUANTAQUATTRO: «il fantasma che vuole uscire di solitudine può farlo unicamente generando da sé un altro fantasma»).

L'ultima categoria che prendiamo in esame è costituita da un essere immaginato: il sognato (p. 159)⁷. Abbiamo già avuto modo di vedere che il tema del sogno occupa

⁶ Stessa sorte spetta anche all'uomo che incontra il proprio doppio: il signore privo di fantasia del capitolo CINQUANTANOVE si imbatte per la prima volta con se stesso, ma prova solo «un blando stupore» (p. 133).

⁷ A ben vedere, forse anche il pre-esistente del racconto SESSANTA potrebbe inserirsi in questo gruppo.

un posto importante in *Centuria*, e i capitoli VENTITRÉ e VENTINOVE trattano proprio del sogno vissuto come realtà tangibile. Nel primo, il protagonista è convinto che nella sua casa sia stato compiuto un delitto, ma l'accensione della luce gli mostra che non c'è niente, né macchie di sangue, né il cadavere, solo una finestra socchiusa; nel secondo, l'anziano, che per sbaglio finisce durante il sonno in un luogo proibito ai mortali, viene punito con il dover interpretare particine nei sogni dei ricchi. Ben diverso è invece il capitolo SETTANTADUE: l'essere che opera come Sognato Malefico non ha «forma costante, ma [...fluttua] tra tutte le possibili forme che possono servire in un sogno» (p. 159). Essere Sognato Malefico significa giocare ruoli negativi, che vanno «dal fascista alla strega [...] Cerbero, o Erode [...] serpe [...] cane infuriato» (p. 159). Manganelli si burla anche del Sognato Malefico informandoci che la sua professione non è da confondersi con quella degli Incubi, «assai più onerosa», sebbene, se volesse, «seguendo un corso specialistico, potrebbe diventare Incubo» (p. 159); tuttavia è soddisfatto della sua opera: «in genere spetta a lui, e non agli incubi, annunciare catastrofi e morti, compito generalmente considerato non privo di distinzione» (p. 160).

3) L'impianto spazio-temporale entro il quale si svolgono le storie di *Centuria* è fortemente dicotomico: la precisione pseudomaniacale per i particolari (si veda il capitolo CINQUANTASETTE):

dalle ore dieci e un quarto [...] fino alle undici e mezzo, la signora ama un colto, ma brutale studioso di tarocchi [...] Attorno alle undici e trenta [...] la studiosa di sanscrito si invaghisce del signore irritabile, che per un'ora non ama alcuna, sebbene abbia una inclinazione innocua per una disegnatrice di cuscini [...] che verso mezzogiorno ama per quarantacinque minuti un giovane tenore [...] che in realtà è innamorato, fino alle tredici e trenta, della signora lievemente autoritaria [...] Alle diciassette, si introduce nella situazione uno zoologo (pp. 127-128)

tenta di celare la mancanza della categoria della temporalità: la precisione, paradossalmente, nasconde la indeterminatezza degli accadimenti che potrebbero succedere in qualsiasi anno. Si spiega così il numero altissimo di espressioni vaghe come «ad un certo momento» (p. 17), «un qualsiasi inverno» (p. 134) e raggiunge l'apice al capitolo OTTANTADUE con l'insolito appuntamento: «ci vediamo ieri, in piazza» (p. 180). Il capitolo SEDICI, poi, rappresenta la summa del discorso manganelliano sulla temporalità: assistiamo qui al disfacimento del signore vestito di lino che prepara meticolosamente il suo corpo all'incontro con il tempo: «deve [...] percorrere lo spazio d'un'ora, uno spazio che egli ha innumere volte percorso, ma deve percorrerlo solo in quanto tempo, niente altro, assolutamente» (pp. 47-48). L'incontro si rivelerà rovinoso per lo sventurato signore poiché le sue membra non resisteranno all'urto col tempo:

al decimo minuto, la gola prende a stringersi [...] Al quindicesimo minuto, l'intero corpo si avvolge di sudore [...] Al ventunesimo minuto prendono a battergli i denti [...] Al venticinquesimo, un fremito furioso lo squassa [...] il ventottesimo minuto lo colpisce sulla tempia, ed egli [...] si sbriciola (p. 48).

4) Anche i luoghi, apparentemente ben determinati (la piazza, la stanza della casa, l'angolo di due strade, la fermata dell'autobus ...) non descrivono alcun posto specifico, ma sono ascrivibili a qualsiasi realtà, persino «via Macedonio Melloni» (p. 206), nella sua apparente precisione, non precisa alcunché poiché non specifica la città di appartenenza. Perciò, ciò che resta al lettore è «un ricordo assai impreciso del luogo» (p. 71) dove si svolge la vicenda, la cui conclusione si esplicita nell'affermazione: «l'appuntamento era ovunque» (p. 90). Tale comportamento trova una spiegazione nelle parole dello stesso Manganelli, secondo il quale «il fantastico [...] ha assai vago rapporto col suo tempo e col luogo in cui soggiorna [...] lo incalza [...] una devozione a immagini ambigue» (Manganelli 1985: 57). Un'immagine frequente in *Centuria* è quella della città che, come suggerisce Lazzarin, richiama alla memoria certi quadri di De Chirico: non è un caso che gli aggettivi che accompagnano piazze e strade siano «deserta» (p. 24), «vuota» (p. 172), «semiabbandonata» (p. 191).

Il modello urbanistico è quello delle città ideali del Rinascimento: “case candide”, “strade diritte”, “piazze geometriche”; un uomo-monumento nel centro della “grande piazza bianca” [...] l'intollerabile geometria urbana (Lazzarin 1997:137).

I personaggi vivono uno stato di alienazione, rappresentato dalla «sofferenza atroce e sovrana» della statua del capitolo SETTANTUNO trafitta da «quelle linee rette, quel candore crudele» (p. 157); la statua, «immobile, decide di fuggire, di uccidere, di fare della città, suo orgoglio, una candida distesa di indecifrabili rovine» (p. 158). Accanto alla piazza compare anche il labirinto (capitoli SETTANTANOVE e OTTANTOTTO) in cui i personaggi si perdono, emblema dell'angoscia del vivere e dell'impossibilità di trovare vie d'uscita nel mondo magmatico contemporaneo⁸. Se, da un lato, il fantastico più moderno è rappresentato dalla presenza del labirinto, della «città semiabbandonata» (p. 191) in cui lo «spazio [...] si deforma» (p. 30) impedendo non solo il raggiungimento del traguardo, ma togliendo addirittura le certezze più elementari (il signore del capitolo VENTUNO «da tempo ha imparato che non ci si sveglia mai nella propria stanza [...] sa di essere sospeso nel vuoto, di essere, come ogni altro, il centro del mondo, dal quale si dipartono infiniti infiniti», p. 58), dall'altro incontriamo all'interno della raccolta luoghi che più facilmente si prestano a essere sede del fantastico più tradizionale. Mi riferisco al «castello» (pp. 97, 107) e alla «casa infestata» (p. 131) dove i grandi autori del fantastico ottocentesco hanno ambientato le loro storie più famose. Tuttavia, benché i luoghi siano gli stessi, il loro utilizzo è molto diverso: con Manganelli si perde l'effetto paura caratteristico del fantastico tradizionale e con grande frequenza le caratteristiche che hanno contraddistinto il modo in questione vengono irrisse. Il castello, ad esempio, è sì «desolato», abitato da «topi, civette, pipistrelli» e soprattutto infestato da un fantasma, ma il fatto che sia di «modesto valore artistico — un paio di balconi in finto gotico fiorito, un illeggibile affresco con il solito santo

⁸ Il richiamo a Borges è evidente, punto di riferimento imprescindibile nel panorama della letteratura fantastica del Novecento.

— non attira l'interesse di alcuno» (p. 97), nemmeno quello del lettore, che non si aspetta alcunché di spaventoso. Del resto anche il fantasma che vi abita, come abbiamo visto, ha perso la capacità di terrorizzare e, «annoiato», trascorre il suo tempo in attesa di cambiamenti. Sorte simile è riservata alla casa infestata perché, insieme al protagonista, anziché essere atterriti dall'invasione di fantasmi, fate, uno spirito e un demonio, condividiamo la mancanza di senso di tale occupazione: «se almeno potesse parlare con quelle immagini, quella misteriosa occupazione avrebbe un senso» (p. 131). Il fatto che al personaggio non resti che andarsene, non per timore ma per impossibilità di instaurare relazioni con gli occupanti, cancella le finte pretese dell'autore di utilizzare il fantastico secondo i canoni della tradizione. Tale irrisione del modo fantastico si spinge oltre e raggiunge il suo apice nell'ambientare alla fermata dell'autobus (il numero Trentasei generalmente!) due tra le storie che meglio definiscono il fantastico manganelliano: quella dell'uomo decollato e quella dell'unicorno. E infatti il protagonista del capitolo TREDICI si dirige alla fermata del Trentasei barrato reggendo «tra le mani il capo che gli hanno appena mozzato» (p. 41); alla fermata dell'autobus si reca anche «un candido unicorno [...] ma lo straordinario non era finito [...] arrivò l'autobus, l'unicorno salutò [...] e salì 'esibendo', come si dice, una tessera» (p. 205). In entrambi i casi lo stupore è sostituito dalla constatazione della paradossalità della situazione descritta alla quale si aggiunge la derisione per un sentimento un tempo provato nei confronti delle storie meravigliose e fantastiche. Ecco dunque che gli artifici del fantastico del passato ci sono ancora, ma hanno perso la loro funzione originale.

5) L'ultimo aspetto che vogliamo considerare è quello linguistico poiché, per diretta ammissione dell'autore, è intimamente legato al fantastico: «il fantastico sa che vi è un solo modo totalmente errato di percorrere, descrivere, inventare il mondo e le pagine, ed è quello di camminare sulla sua superficie» (Manganelli 1985: 60-61). Occorre invece andare in profondità poiché

ciascuna parola sulla pagina è adito ad un corridoio di parole segrete, sempre più sommesse e clandestine [...] Occorre sollevare le botole delle parole, per scoprire altre botole, e scendere così un precipizio di occulte invenzioni; così che per scrivere, per leggere [...] dobbiamo farci talpa, rettile, formica-leone, e scovare tane, scavare cunicoli, finché tutta la creazione sia un prezioso e fragile termitaio di parole (Manganelli 1985: 61).

In un'intervista apparsa sull'«Avanti!» nel 1979, Manganelli disse che nel loro insieme i racconti di *Centuria* disegnano

se non una trama, certamente un ritmo: il ritmo degli stati d'animo che si succedevano assolutamente incompatibili fra loro come le ipotesi di un universo [...] il fascino è tutto qui: in un tipo di scrittura che ti obbliga all'essenziale, che ti costringe a combattere contro l'espansione incontrollata (Manganelli 1995: 289).

In più occasioni Manganelli ha riflettuto sul potere del linguaggio, da lui definito «serpentesca forma, animale lubrico» (Manganelli 1994: 40). Nel 1964, sul n.1 della rivista «Grammatica», Manganelli scrive:

ogni universo è in primo luogo un universo linguistico [...]. Così noi possiamo parlare del linguaggio come di ciò in cui l'universo stesso diventa non direi pensabile [...] dire: abitabile... [...]. Io credo ci sia un piccolo equivoco: l'idea che quando si usa la parola "linguaggio" si alluda a qualcosa che significa. Il linguaggio, a mio avviso, è semplicemente organizzazione. Di niente. Organizzazione di se stesso. [...] il linguaggio non comunica niente al di fuori di se stesso (Corti 1978: 151).

Alla luce di questo si può comprendere cosa intendesse Manganelli scrivendo in *Nuovo Commento*:

generandosi verbi, e aggettivi, e interiezioni, e interpunzioni [...] fermentando taciturne rime [...] partorendo e principali e dipendenti, [...] federando il tutto in verboso imperium illustre per scoscese iperboli, apriche metafore, [...] feraci metonimie, si ingraverà di seme verbale l'utero morto del nulla (Manganelli 1993: 45).

Nel 1988 sul «Messaggero» Manganelli riflette sul valore della parola: «una parola è un incantamento, una evocazione allucinatoria, non designa una 'cosa', ma la cosa diventa parola, ed esiste nell'unico modo in cui può esistere: suono significante, arbitrio fonico, gesto magato ed efficace» (Manganelli 1994: 89-90), e in un convegno organizzato nello stesso anno, tornando sull'argomento, sostiene:

una parola non designa cose nuove che noi scopriamo esistenti, ma allucina la loro esistenza, e mi pare che sia fondamentale nella parola, e per nuova intendo dire simultaneamente la parola arcaica e la parola recente e la parola inventata totalmente con l'unico compito di produrre un momento di alta febbre immaginativa e nient'altro (Manganelli 1994: 89-90).

Le riflessioni fatte nel 1964 da Angelo Guglielmi a proposito di *Hilarotragoedia* fanno luce su un aspetto comune agli scritti del nostro:

per Manganelli le cose non esistono per se stesse [...] esse possono vivere solo nel linguaggio che naturalmente si applica a schiodarle da quell'impianto realistico per assumerle nel suo universo. [...] La lingua di Manganelli è un universo proliferante. Al suo centro si agita una invenzione sfrenata. In essa trovano posto apporti verbali delle più varie provenienze, in arrivo da vocabolari di categoria più impensabili o da vocabolari perfettamente arcaici e in disuso (Guglielmi 1964: 89).

Le parole con Manganelli perdono la singola intenzionalità per perdersi nel costruito ritmico-sintattico: «la sensazione è [...] di un abile gioco di ricamo a qualcosa che non c'è, e che richiede tutto il possibile linguistico per essere significativo nella pienezza della sua assenza» (Cavadini 1997: 79).

Anche in *Centuria* Manganelli non perde occasione per riflettere sulla lingua e sulla scrittura, non a caso apre la raccolta con la storia dello scrittore il quale, benché ubriaco, decide di continuare a scrivere. Questa sua scelta è motivo per l'autore di ripensare alla scrittura come a un complesso di «parole [che] lo sfidano»:

dovrà scrivere in modo particolarmente sorvegliato, o al contrario, in modo innocente, impreciso, prelapsario? Egli si rifiuta di sorvegliarsi, giacché sa, da sempre, che la cautela

tende al silenzio [...] alla bruta e brutale astensione del bavaglio. D'altronde, gli ripugna altrettanto l'innocenza (p. 18).

A volte si compiace delle scelte lessicali operate («“deteriore” gli piace, e gli pare una buona definizione, p. 66), a volte al contrario si rende conto che «per quanto semplice e nudo, il suo linguaggio sarebbe stato pur sempre incomprensibile» (p. 109), tanto da invocare «una ferma dogana lessicale tra ‘violenta affezione’ e ‘amore’» (p. 92). La raccolta si chiude circolarmente poiché al capitolo *CENTO* torna sull'argomento per dimostrare, tramite la storia dello scrittore che scrive un libro su uno scrittore che scrive due libri su due scrittori..., come l'avventura narrativa altro non sia che letteratura che si avvolge su se stessa, soffocandosi. Pare quindi che il nucleo del discorso possa essere riassunto nell'affermazione: «i libri dovrebbero essere tondi: palle scritte dentro» (p. 64), in cui la polisemanticità del termine ‘palle’ sembra indicare ancora una volta la letteratura come depositaria di menzogna. La lettura di *Centuria* offre al lettore un brillante esempio di come la letteratura per Manganelli altro non sia che invenzione linguistica poiché egli considera il linguaggio come forma; del resto, per Manganelli «l'unico oggetto dello scrivere è proprio il linguaggio» (Belpoliti 2000: 93). In *Centuria* lo scrittore, come vedremo, combina in modo sorprendente il linguaggio, e lo spoglio lessicale da noi compiuto evidenzierà come lo scrittore giochi con le parole dando vita a elenchi arditi, ad accumuli inusuali di aggettivi e a tutta una congerie di soluzioni inaspettate. Non a caso Calvino considera Manganelli «un inventore inesauribile e irresistibile nel gioco del linguaggio e delle idee» (Manganelli 1995: 9). L'impegno linguistico esibito da Manganelli esplode in ardite combinazioni, in incalzanti inseguimenti lessicali, in accostamenti aggettivali inusuali che danno vita a ossimori sconcertanti e a sequenze imprevedibili, in cui i legami sono impliciti e nascosti nelle scene che si susseguono. Anche la tornitura sintattica, che ora si dilata in forme paratattiche ora si complica con costrutti ipotattici, risponde all'esigenza di una scrittura imprevedibile, luogo di invenzione e sperimentazione.

La raccolta *Centuria* offre numerosi spunti di approfondimento in campo linguistico: in questa sede desideriamo concentrare la nostra attenzione sull'aspetto lessicale perché ci pare sia l'ambito in cui Manganelli sperimenta di più. Accenniamo solo alla prosa, frequentemente ipotattica: Manganelli affastella secondarie, come distintamente si evince dall'analisi di questo passaggio:

ma in realtà, non senza saggezza, essendo persuaso che il risultato che otterrà sarà in ogni caso un “no” e che anzi la donna esige una dichiarazione per poter esercitare il suo diritto di rifiuto; essendogli anche chiaro che il “no” è ciò che egli stesso desidera, ottemperando in tal modo e al volere della donna ed alla propria intima vocazione, egli ha evitato di innamorarsi, per non dare alla situazione un colorito troppo esplicitamente naturalistico e penoso (pp. 143-44).

Il discorso si apre con una causale che regge due oggettive a loro volta legate a un'implicita finale; appare nuovamente, dopo il forte stacco dato dal punto e virgola, una implicita causale che regge un'altra soggettiva seguita da un gerundio di valore

modale; finalmente arriva la principale che regge una secondaria implicita con valore finale. Manganelli procede proletticamente, mettendo in primo piano il nucleo del discorso: il «no» che corrisponde sia al diritto di rifiuto della donna sia al desiderio dell'uomo di essere rifiutato.

In particolare nel campo aggettivale Manganelli mostra la sua esuberanza: come lui stesso scrisse in *Nuovo Commento* «l'ebrezza [che] mi costringe ad affastellare aggettivi» (Manganelli 1993: 114), e ancora «il doppio aggettivo dà delle soddisfazioni, io lo uso e mi trovo bene» (Manganelli 1994: 117). Secondo un «calcolato, arduo artificio» lo scrittore predilige l'aggettivazione in posizione prenominal: l'aggettivo usato singolarmente in questa posizione evidenzia maggiore soggettività di giudizio in chi scrive e anche una certa enfasi emotiva. Durante la lettura, ad esempio, ci imbattiamo in «decorosa solitudine» (p. 59); «blanda vergogna» (p. 64); «viva riluttanza» (p. 76); «peritosa passionalità» (p. 85); «penoso equivoco» (p. 144); «temibile carne» (p. 145); «incorruttibile cadavere» (p. 146); «spericolata battuta» (p. 151). Manganelli ama anche combinare gli aggettivi e le catene aggettivali hanno lo scopo di rendere iconica la rappresentazione dei fatti narrati:

- a *sandwich*: «solida vocazione intellettuale» (p. 85); «capziosi argomenti teologici» (p. 116); «modesto musicante boemo» (p. 126); «grandi gesti cordiali» (p. 151);
- aggettivo + e + aggettivo + sostantivo: «dolorosi e delicati conforti» (p. 144); «belle e golose storie» (p. 152);
- aggettivo + sostantivo + due aggettivi: «autentico interesse astratto, mentale» (p. 85);
- serie di aggettivi: «erano tutt'e due silenziosi, malinconici, consapevoli» (p. 71); «il cavaliere è esterrefatto, indignato, affranto» (p. 146); «pensieroso, malinconico, appartato» (p. 155); «delicata, sollecita, attenta amicizia» (p. 182).

A volte invece l'aggettivo segue il nome, qualificando in tal modo oggettivamente quest'ultimo:

- sostantivo + aggettivo: «furia felice» (p. 93); «vino mussante» (p. 70) (si noti qui la scelta aggettivale!);
- sostantivo + aggettivo + e + aggettivo: «amico estroso e generoso» (p. 95); «cose nobili ed elevate» (p. 144); «uomo svagato e stolto» (p. 148); «un signore minuscolo e irrequieto» (p. 191);
- sostantivo + tre aggettivi: «una storia [...] grande, gloriosa, impareggiabile» (p. 109); «le sue mani sono precise, eleganti, efficienti» (p. 168); «un amore costante, fedele, attento» (p. 193); «una vita solitaria, esclusa, taciturna» (p. 195);
- sostantivo + due aggettivi + e + aggettivo: «uomo alto, magro e pallido» (p. 151);
- sostantivo + tre aggettivi + e + aggettivo: «i banditi sono piccoli, sparuti, denutriti e malinconici» (p. 199).

Gli esempi dati mettono in luce il gusto per l'elencazione: il discorso è frequentemente concitato e incalzante e denuncia l'acribia di chi scrive, spesso usata in chiave ironica tanto che, paradossalmente, in alcuni casi dà vita a un'idea di incompiutezza poiché l'accumulo si fa insostenibile. Per Maria Corti è bene parlare di «ricchezza lessicale [in cui] esplodono a raggiera, a corone, a grappoli come fuochi d'artificio [...] neologismi [...] parole auliche e rare [...] estensioni per analogia morfematica» (Corti 1978: 158-159). Si veda la definizione dello scrittore protagonista del capitolo UNO: «disebro, recitazione, maschera, falsario di se medesimo ebro» (p. 17) o la casa infestata da «tre fantasmi, due fate, uno spirito, un demonio e un enorme angelo» (p. 131) o la donna che «parla solo di commerci carnali, di tradimenti, di fughe, di complicità» (p. 180) o, infine, «le Cose possono essere impossibili, contraddittorie, incompatibili, extraspaziotemporali, antistoriche, recessive, implosive» (p. 205). A volte i vocaboli si susseguono dando vita a una sorta di *climax*, come nel caso della «enorme bocca dentata, che taciturna, spalancata, li affronta, squarta, lacera e divora» (p. 150) o dell'uomo che «cammina, si ferma, si regge su un piede solo, riparte di corsa» (p. 189), o dell'uomo che «delira, smania, infuria, piange» (p. 198) o, infine, di chi «vorrebbe essere percosso, aggredito, morso [...] catturato e sevizato» (p. 203).

Paola Italia, nella *Nota al testo* che accompagna l'edizione Adelphi di *Centuria*, a proposito del lessico usato da Manganelli parla di «sortilegi linguistici» (Manganelli 1995: 303). Si tratta spesso di lessico desueto, raro, per certi versi estetico, da non ridurre però a mero vezzo letterario. Quasi inesistente la presenza di termini stranieri («*cheap*» (p. 75), inserito in un contesto in cui è evidente l'uso ironico, rimarcato anche dal corsivo), altissima la frequenza di quelli preziosi: «*prelapsario*» (p. 18); «*accalmia*» (p. 58), «*abituro*» (p. 69), «*astinente*» (p. 102), «*vallèa*» (p. 107), «*ambascia*» (p. 147), «*frombole*» (p. 149), «*gargotta*» (p. 151), «*ambagi*» (p. 154), «*guastade*» (p. 173), «*anamorfi criptiche*» (p. 174), «*mettimale*» (p. 197), «*equoreo*» (p. 201). Si accompagnano i neologismi, come «*compagnevole*» (p. 102) e «*cavallinità*» (p. 198), a volte conati tramite l'uso di prefissi, come «*disebro*» (p. 17) e «*disincline*» (p. 143). La figuralità spazia dalle *climax* già citate alle numerose figure di ripetizione all'altissima ricorrenza di ossimori che «osano la vertigine» (Manganelli 1985: 165) e che assumono pregnanza nel complesso della narrazione, frequentemente paradossale e improbabile come del resto è tipico del fantastico novecentesco (a p. 158 del resto si legge: «deve perdere senso per acquistare senso»). Il «corto circuito semantico» prodotto dagli ossimori manganelliani è di forte impatto: il signore del capitolo DUE è «amorosamente intossicato» dalle immagini della donna amata (p. 19) e vive una «situazione deliziosamente tormentosa» (p. 20); il signore del capitolo DICIASSETTE è in preda a «una disperata felicità» (p. 50); nel capitolo DICIANNOVE si parla di «bordelli di lusso, per signori casti» (p. 54); i dinosauri in estinzione fanno uso di una «pacata violenza» (p. 110); nelle favole gli uomini «tessono trame irragionevoli e razionali» (p. 121); la città in cui vive la statua del capitolo SETTANTUNO è «fiera e vile» (p. 158); infine l'uomo del capitolo SETTANTASEI è «infelice, e di ciò si rallegra» (p. 168). L'elencazione continua con la messa in evidenza di raffinati calembour e bisticci che si esplicitano in autentiche paronomasie, di cui diamo alcuni assaggi:

«infiniti infiniti» (p. 58), «per una bizzarria non rara ma raramente tanto minuziosamente lavorata, le astrazioni hanno formato un sistema» (p. 100); «non v'è dubbio che [...] egli esegua un gesto mentale di estrazione dal mondo, e pertanto [...] non sia mondo» (p. 213). I giochi fonici non finiscono certo qui: a vere e proprie rime⁹ («disebro [...] ebro», p. 17) seguono allitterazioni («schizzinosi e schivi», p. 160), riprese etimologiche («bruta e brutale», p. 18), assonanze («sbadata [...] svagato», p. 148), litoti («non resecabile», p. 60; «non rara»; p. 100; «non ignari», p. 194); chiasmi che dispongono le parole «in immobilità speculare» (Manganelli 1985: 165) («accidiosa conversazione, o meditazione solitaria», p. 109; «delicata fattura e foggia fantastica», p. 173), ripetizioni che si traducono in poliptoti

(qualunque cosa venga a contatto con lui è il punto d'inizio del mondo, e tutto il mondo, senza lacune, principia dal punto di contatto tra il suo corpo e il mondo. Talora [...] il suo corpo e il mondo non sono in pace: le gambe avvertono il mondo come una guaina [...] le braccia annegano nel mondo, il mondo tiene ferme le sue unghie, p. 213)

o in anadiplosi («bisogna tener presente la possibilità che [...] ci siano i banditi. I banditi sono piccoli», p. 199).

Ci piace concludere con le osservazioni che Manganelli fece nel 1964 prefando *Il Cardinal Pirelli* di Ronald Firbank perché non solo si adattano al modo di procedere da lui attivato nel comporre *Centuria*, ma ci pare possano costituire una sorta di sintesi:

pur raccontando storie [...] chi scrive] non ha alcun interesse al racconto: la zona narrativa è niente più che una sede su cui collocare improbabili, estrosi insetti lessicali [...] in cui muovere larve di personaggio [...]. Mancandogli l'interesse fabulatore, non mira a frustrare il lettore, ma a stimolarlo, assalirlo con una sorta di agopuntura verbale (Manganelli 1985: 9).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BELPOLITI, M. (2000): «Ping Pong Calvino-Manganelli, Manganelli-Calvino», in Papetti, V. (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti, pp. 92-113.
- BUZZATI, D. (1995): *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori.
- CALVINO, I. (2002): *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori.
- CAVADINI, M. (1997): *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani.
- CORTI, M. (1978): *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi.

⁹ «La rima ci ricorda che le parole sono in primo luogo suono e che questo suono costruisce, allucina, crea, disegna nell'aria delle immagini, delle strutture, non saprei come definirle proprio perché sono allucinatorie, oniriche, sono fantasmi» (Manganelli 1994: 165).

- GOGGI, G. (1983): "Assurdo e paradigma di realtà: alcuni nodi del fantastico", in Ceserani, R. et al. (a cura di), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi.
- GUGLIELMI, A. (1964): "L'inferno linguistico di Manganelli", *Il Verri*, n.14, pp. 88-91.
- LAZZARIN, S. (1997): "Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento", *Studi novecenteschi*, XXIV, n. 53, giugno, pp. 99-145.
- MANGANELLI, G. (1985): *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi.
- MANGANELLI, G. (1993): *Nuovo commento*, Milano, Adelphi.
- MANGANELLI, G. (1994): *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi.
- MANGANELLI, G. (1995): *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Adelphi.
- MENECHELLA, G. (2002): *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo Editore.